

mEMBAC A
RENDRA
DAN tEATER mINI kATA

Teater Mini Kata dianggap sebagai karya baru sekaligus pelopor bagi kehadiran konvensi teater modern Indonesia di Yogyakarta. Paro kedua abad ke-20 menjadi saksi di mana bentuk Mini Kata mempengaruhi pertunjukan teater modern Indonesia dan diikuti oleh pertunjukan teater yang dihadirkan oleh anak-anak muda. Teater Mini Kata adalah mini dalam kata tetapi maksi dalam makna. Setiap ucapan yang sedikit dan gerak tubuh yang kaya dicipta aktor memiliki makna yang berlapis-lapis.

Mini Kata menjadi suatu konvensi yang memiliki ciri-ciri yang bersifat paralinguistik atau nonverbal; menggunakan metode pelatihan alam; berlangsung dengan sistem penciptaan improvisasi dan spontan; menghasilkan teknik akting gerak indah; menghadirkan aktor sebagai pusat penciptaan; dan berbentuk teater eksperimental dengan kecenderungan cita rasa kekinian.

Rendra dibesarkan dalam tradisi Jawa dan suasana pergerakan kemerdekaan bangsa Indonesia dari penjajahan. Eyangnya menginginkan Rendra kecil sekolah di Kasatrian, sekolah anak kaum ningrat di Solo atau Yogyakarta. Sebaliknya, ayahnya menginginkan Rendra sekolah di sekolah Katolik yang modern dan Barat. Rendra memberontak dari keharusan tradisi semacam itu. Melalui kehadiran Mini Kata, sikap pemberontakannya muncul melalui suatu sikap yang dinamakannya *urakan*. Tradisi Jawa yang penuh tata krama, kepatuhan dan sopan santun ditandingi oleh sikap *urakan* yang menurut Rendra berguna untuk membongkar kebakuan tradisi dan mewujudkan pribadi-pribadi yang unik dan mandiri.

Prof. Dr. Hj. Yudiaryani, MA adalah Guru Besar pada Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Ia menyelesaikan pendidikan Sarjana Sastra Perancis di Universitas Gadjah Mada. Melanjutkan jenjang master pada program studi *Theatre and Film Studies* di University of New South Wales (UNSW) Sydney, Australia. Buku *Membaca Rendra dan Teater Mini Kata* yang ada di tangan Anda ini adalah sebuah karya yang dikembangkan dari disertasi Doktor bidang Seni Pertunjukan dan Ilmu Budaya yang telah ia raih di Universitas Gadjah Mada.



Badan Penerbit
Institut Seni Indonesia
Yogyakarta

ISBN 978-979-8242-39-7



9 789798 242397

Seni Drama & Teater

YUDIARYANI

mEMBAC A

RENDRA

DAN tEATER

mINI kATA

mEMBAC A
RENDRA
DAN tEATER mINI kATA



DAFTAR ISI

Kata Pengantar Penerbit

Prakata Penulis

Glosarium

Daftar Isi

Bab I MEMBACA RENDRA DAN MINI KATA DALAM PERSPEKTIF TEORETIS

- 1.1 Analisis Tekstual Pertunjukan
- 1.2 Teori Teks dan Interteks
- 1.3 Teori Mise en Scène
- 1.4 Teori Resepsi
- 1.5 Teori Jejaring Lingkungan
- 1.6 Metode Penelitian Mini Kata

Bab II MEMBACA RENDRA DAN TEATER MINI KATA SEBAGAI PRODUKSI SENI PERTUNJUKAN

- 2.1 Teater Dan Drama
 - Teater
 - Drama
- 2.2 Teater Mini Kata Merupakan Proses
Penciptaan Seni Pertunjukan
 - Teater Mini Kata Merupakan Karya Seni
 - Teater Mini Kata Merupakan Perwujudan
Seni Akting
 - Teater Mini Kata Merupakan Seni
Pertunjukan
 - Teater Mini Kata Merupakan Pertunjukan

- Langsung
- 2.3 Teater Indonesia Bersifat Tradisi Dan Modern
- Teater Indonesia Bersifat Tradisi
- Teater Indonesia Bersifat Modern

Bab III MEMBACA RENDRA DAN MINI KATA SERTA RELASI INTERTEKSTUALNYA DENGAN TEATER DI INDONESIA DAN AMERIKA

- 3.1 Teater di Indonesia di Tahun 1920-an
- Teater Profesional menuju Teater Amatir
- Teater Indonesia dan Masa Pujangga Baru
- 3.2 Teater Amerika di Tahun 1920-an
- Bertold Brecht dan Teknik Alinasi
- Bertold Brecht dan Teater Amerika
- 3.3 Teater Indonesia di Tahun 1940-an
- Teater Indonesia dan Identitas Indonesia
- Teater Indonesia di Yogyakarta
- 3.4 Teater Amerika di Tahun 1960-an
- Antonin Artaud: Teater dan Kembarannya
- Antonin Artaud dan Teater Amerika
- 3.5 Teater Indonesia di Tahun 1960-an
- Teater Indonesia Dan Relasinya Dengan Pertikaian Politik
- Teater Indonesia Dan Relasinya Dengan Seni Dan Budaya
- 3.6 Teater Amerika Di Tahun 1960-an
- Teater Amerika Dan Budaya Bebop
- Jerzy Grotowski Dan Teater Miskin

**Bab IV MEMBACA PROSES KREATIF RENDRA, MINI
KATA, DAN BENGKEL TEATER**

- 4.1 Rendra Di Masa Remaja
 Rendra Dan Ayahnya
 Rendra Dan Ibunya
- 4.2 Rendra Mempertimbangkan Nilai Tradisi
 Agama sebagai Simbol Pembebasan
 Daya Hidup Berkesenian
- 4.3 Rendra Dan Teater Di Yogyakarta
 Rendra Membentuk Kelompok Teater
 Rendra Di Amerika
- 4.4 Rendra Dan Bengkel Teater
 Pendiri Bengkel Teater
 Kehadiran Nama Bengkel Teater
 Bengkel Teater Sebagai Organisasi Teater

**BAB V MEMBACA PROSES KREATIF RENDRA, MINI
KATA, DAN NOMOR *BIP BOP***

- 5.1 Pertunjukan Nomor Bip Bop
 Kehadiran Nama Bip Bop
 Penyutradaraan Nomor Bip Bop
- 5.2 Metode, Sistem, Dan Teknik Pelatihan Mini
 Kata
 Mini Kata Sebagai Konvensi Pertunjukan
 Teater
 Metode Pelatihan Alam
 Sistem Improvisasi

Teknik Gerak Indah
Perkemahan Kaum Urakan

BAB VI KESIMPULAN

Daftar Pustaka



BAB I

MEMBACA RENDRA DAN MINI KATA DALAM PERSPEKTIF TEORETIS

Willybrordus Surendra Broto Rendra, nama lengkap Rendra, lahir tanggal 7 November 1935 di kota Solo, adalah sutradara teater modern Indonesia yang berpengaruh di dunia seni teater di Yogyakarta. Kelompok teaternya, Bengkel Teater, mulai aktif sejak tahun 1968 ketika Rendra pulang dari Amerika setelah belajar selama beberapa tahun di New York. Karya pertama setelah kepulangannya tersebut berbentuk pertunjukan nonverbal dan nonlinear yang dikenal dengan nama 'Mini Kata'. Kehadiran Rendra dan Mini Kata mengubah sejarah bentuk pertunjukan seni teater di Indonesia ke arah pembaruan, yaitu dari bentuk teater yang dikenal dengan istilah teater profesional, teater amatir, teater tradisional, dan teater realisme menjadi bentuk pertunjukan teater modern Mini Kata.

Kehadiran Rendra di dunia teater mendapat daya dukung dari pengalaman hidupnya dari masa kanak-kanak, remaja, hingga dewasa. Nilai-nilai kekeluargaan, nilai budaya Jawa, dan nilai beragama, serta peristiwa sosial dan politik yang terjadi di Indonesia menjadi inspirasi bagi kreativitas Rendra, sehingga kehadiran dan karyanya dianggap sebagai refleksi dari zamannya. Hal tersebut menunjukkan pula bahwa Rendra merupakan seorang pengamat masyarakat yang baik. Artinya, ia mencerna peristiwa-peristiwa yang terjadi, memberinya bentuk artistik, kemudian menuangkannya ke atas panggung pertunjukan.¹ Pada tahun 1954 karyanya *Orang-Orang di Tikungan Jalan* mendapat penghargaan dari kementrian P dan K Yogyakarta. Akademi Jakarta pada tahun 1975 memberinya anugerah seni atas konsistensinya dalam berkarya seni. Boen S. Oemaryati, seorang ahli sastra Indonesia, mengatakan bahwa Rendra lebih banyak berprestasi di bidang drama daripada bidang kepenyairan, bahkan pementasan drama Rendra merupakan puisi naratif dalam arti yang murni dan lengkap. Seperti yang dinyatakan pula oleh Goenawan Mohamad bahwa pertunjukan drama membuka pintu kepada banyak kemungkinan teater yang dikembangkan lebih lanjut oleh Rendra. HB Jassin, seorang kritikus sastra, menyebutkan bahwa pengalaman Rendra

sejak remaja yang sudah aktif sebagai pemain, sutradara, penulis drama, dan pengalamannya mempelajari drama di luar negeri, menghadirkan gagasan-gagasan segar untuk pembaruan drama. Sapardi Djoko Damono, seorang guru besar dan penyair, mengatakan bahwa Rendra adalah seorang pemain sandiwara yang terbaik yang pernah ada di negeri ini. Rendra adalah sutradara yang sepenuhnya tahu apa yang harus ia kerjakan. Toety Herati Nurhadi, seorang guru besar filsafat dan penyair, menilai Rendra lebih berhasil dalam teaternya daripada dalam sajak-sajaknya.

Pendapat di atas menunjukkan apresiasi para ahli kesenian terhadap kecermatan Rendra sebagai seniman teater terhadap penggunaan elemen puisi dan drama dalam proses penciptaan. Rendra memberi intensi yang sama ketika menulis drama dan menulis puisi. Ungkapan estesisnya tidak memberi jarak perbedaan antara drama dan puisi. Ketrampilannya mengolah elemen-elemen dramatik memberi pengaruh estetis pada penciptaan sajaknya. Misalnya, gaya *poetry reading* Rendra ketika membacakan puisinya menjadikan puisinya komunikatif di atas panggung. Sebagai penyair, Rendra menggunakan predikat "orang pertama" seperti halnya tokoh dalam naskah drama. Hal tersebut tampak di dalam puisi *Ballada Orang-Orang Tercinta* yang menjadi jalan keluar penyampaian keluhan jiwanya. Puisi-puisinya dalam kumpulan sajaknya *Blues Untuk Bonnie* menampilkan adegan-adegan dramatik melalui kehadiran tokoh protagonis dan antagonis layaknya sebuah drama.

Syubah Asa, jurnalis dan anggota Bengkel Teater tahun 1960-an, menyebutkan bahwa relevansi pemberontakan dan pembaruan Rendra di bidang teater dengan masyarakatnya menunjukkan tingkat kepeloporan Rendra. Kepeloporan Rendra tampil melalui dua hal, yaitu, pertama, berani menghadapi tantangan dan bangkit memberontak. Kedua adalah keberaniannya membuat pembaruan dalam rangka mengantisipasi kebobrokan sosial.²

Awal bagi pemberontakannya adalah lingkungan di sekitar dirinya sendiri. Rendra yang dilahirkan di lingkungan Jawa menentang sikap masyarakat tentang agama dan kepatuhan mereka terhadap tradisi. Agama dan tradisi, menurut Rendra, adalah tempat "berlindung". Keduanya

menjadi tempat mencari identitas diri sekaligus tempat bertanya bagi pemecahan persoalan dalam masyarakat. Agama dan tradisi bagaikan "lukisan naturalistik" yang menjadi latar belakang dirinya dan yang menenggelamkannya. Namun demikian, Rendra memberontak dan mempertimbangkan kembali fungsi agama dan tradisi bagi proses kreatifnya. Ia tetap ingin berada di dalam dan di luar kekuatan tradisi dan agama tanpa harus kehilangan keduanya. Mini Kata dianggap menjadi bukti bagi pemberontakan estesisnya. Demikian juga gagasan *urakan* menjadi bermakna di tengah nilai budaya Jawa Yogyakarta yang penuh tata krama dan sopan santun.

Bibit-bibit pemberontakan Rendra ada sejak ia remaja, yaitu di sekitar tahun 1949 hingga tahun 1954. Kota Solo menjadi saksi sikap *urakan* Rendra. Meskipun ayahnya yang taat pada disiplin dan peraturan Katolik menginginkan Rendra tekun beribadah dan mengikuti kegiatan yang dilakukan teman-teman Katoliknya, Rendra tetap saja *ngluyur* dan justru berteman akrab dengan para seniman. Di lingkungan tersebut, Rendra mengenal kehidupan. Saat itu lahirlah naskah dramanya berjudul *Dataran Lembah Neraka* (1952), *Goncangan Pertama* (1952), dan *Bunga Semerah Darah* (1953). Penyakit masyarakat, seperti korupsi, kemiskinan, dan pembunuhan yang muncul di dalam nilai-nilai kehidupan pascarevolusi kemerdekaan Republik Indonesia tergambar di dalam naskah drama tersebut. Pada usia remaja, Rendra memotret kondisi zamannya melalui ketiga naskah tersebut.

Proses kreatif Rendra dari tahun 1955 hingga tahun 1964 berlanjut di Yogyakarta. Proses kreatifnya hadir melalui perkembangan bentuk ekspresinya. Ia mengalami saat-saat penghayatan terhadap bentuk seni yang berorientasi pada peristiwa alam di saat remaja, di saat percintaan dan kemudian perkawinannya dengan istrinya, Sunarti. Hal tersebut terlihat pada kumpulan sajaknya *Ballada Orang-Orang Tercinta* (1957), *Empat Kumpulan Sajak* (1961), *Ia Sudah Bertualang* (1963). Rendra juga menyukai cerita dari mancanegara yang menggunakan akar tradisi mereka, seperti *Oedipus Rex* karya Sophocles pada masa Yunani kuno, *Kereta Kencana* saduran karya Eugène Ionesco, *Les Chaises*. Di samping itu,

Rendra menyukai pula tontonan tradisional, seperti Wayang Kulit dan mencoba mempelajari suluk dalang.

Sesuatu yang menginspirasi Rendra untuk memberontak adalah adanya keterpaksaan manusia untuk *mengugemi* nilai dan aturan-aturan hidup yang dogmatik. Manusia mengikutinya tanpa mempertimbangkan manfaatnya bagi diri mereka pribadi. Pemberontakan melawan kekuasaan yang menindas itulah kejelasan sikap Rendra. Drama dan puisinya menunjukkan simpati Rendra membela orang miskin dan kepada kenyataan hidup yang konkrit. Seperti yang dinyatakan Yudhistira Ardi Nugraha, seorang penyair, bahwa gaya Rendra menulis sajak dan drama memberi pengaruh besar pada kehidupan dan ruang gerak kehidupan anak-anak muda.³ Dari mulai cara pengungkapan sampai pada sikap hidupnya, *urakan*. Satu istilah yang lebih banyak ditafsirkan sebagai radikal, *ugal-ugalan*, seenak perut sendiri, paling tidak, menumbuhkan inspirasi pada anak-anak muda untuk menemukan cara dan jalan hidup yang merdeka. Inspirasi tersebut menjadi sumbangan spiritual dalam kehidupan masyarakat Indonesia saat itu.

Puncak pembaruan Rendra ditandai dengan kehadiran karyanya, yaitu pertunjukan nomor-nomor improvisasi tahun 1968 setelah kepulangannya dari Amerika tahun 1967. Rendra memperkenalkan nomor-nomor tersebut—yang disebut Goenawan Mohamad—sebagai pertunjukan Mini Kata.⁴ Nomor-nomor improvisasi tersebut hanya mengutamakan gerak, di antaranya *Bip Bop*, yaitu gerak indah yang berupa imaji dengan komposisi panggung sederhana dan akting tanpa dialog, hanya dengan bunyi ujaran "bip bop...bip bop" dan desisan "zzz...zzz". Bentuk ini merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Bentuk pertunjukan ini menumbuhkan pro dan kontra penonton. Untuk pertama kalinya mereka menyaksikan teater modern tanpa naskah drama.

Selama hampir dua tahun (tahun 1968 hingga tahun 1969), halaman depan harian *Kompas*—sebagai salah satu harian terkemuka saat itu—dipenuhi oleh perdebatan tentang Mini Kata oleh kritikus, budayawan, dan

seniman. Sebanyak hampir lima ratus artikel tentang Mini Kata tersebar di koran, majalah, dan jurnal ilmiah, serta surat pembaca muncul menanyakan makna pertunjukan teater tersebut. Oleh sebab itu, selama hampir dua puluh tahun, yaitu sejak tahun 1949 hingga tahun 1969, Rendra mengalami masa-masa pemberontakan yang tidak menyangkut persoalan dirinya semata, tetapi juga melibatkan relevansi keseniannya di tengah masyarakat.

Sebelum Mini Kata hadir, bentuk pertunjukan teater Indonesia didominasi bentuk pertunjukan teater realisme. Bentuk pertunjukan teater realisme dikembangkan oleh seniman terdidik, yaitu seniman yang berasal dari sekolah dan universitas, seperti Sekolah Teknik, Sekolah Guru Putri, Sekolah Seni Drama dan Film, dan Fakultas Sastra, Pedagogi dan Filsafat Universitas Gadjah Mada di Yogyakarta. Pertunjukan realisme didasarkan pada naskah terjemahan, seperti naskah realisme *Nora* karya Hendrik Ibsen, dan naskah-naskah drama realisme, seperti *Awal dan Mira* karya Utuy Tatang Sontani, dan *Penggali Intan* karya Kirdjomuljo. Lebih dari itu, proses pertunjukan teater didasarkan pula pada prinsip pola akting film yang bergaya realis naturalistik.⁵

Rendra, di kalangan umum yang luas, dipandang bukan hanya seniman tetapi ia merupakan salah seorang tokoh budayawan penting di paruh kedua abad ke-20. Kehadiran Rendra yang demikian besar telah mengantarkannya ke posisi sebagai seorang pembaru di dalam dunia pemikiran teater Indonesia. Rendra menjadi salah satu seniman teater di Indonesia yang mampu merumuskan pemikiran kebudayaan dan pendirian seninya. Diawali dari proses pertunjukan Mini Kata yang kemudian berlanjut dengan kegiatan Perkemahan Kaum *Urakan* di Parangtritis Oktober 1971, Rendra mulai merintis gagasan alternatif.⁶ Kegiatan alternatif bagi Rendra adalah suatu kegiatan yang mandiri dengan tanggung jawab, kebebasan, dan spontanitas. Kegiatan tersebut tidak menggantungkan diri dari bantuan dana dan pemerintah.

Kata '*urakan*' berarti berlaku atau bertindak seperti tidak ada aturan; bertingkah kurang sopan atau seenaknya.⁷ Bagi Rendra, kegiatan alternatif Parangtritis dengan kaum *urakan* berguna sebagai inspirasi perubahan

tanpa menjadi contoh perubahan itu. Meskipun kemudian anak-anak muda meniru gaya sikap urakan anggota Bengkel Teater. Selain itu, gaya hidup *urakan* dianggap sebagai lawan berdialog bagi norma-norma masyarakat yang dianggap mapan. Alternatif Parangtritis menjadi kegiatan yang simpatik dan dialogis bagi munculnya sikap pemberontakan kaum muda. Kaum urakan saat itu menjadi refleksi kaum muda yang memberontak, melawan, dan menandingi aturan-aturan dari segolongan masyarakat yang mapan.

Bagi Rendra, kaum *urakan* bukan mewakili golongan yang ingin mengasingkan diri dari masyarakat, melainkan mereka sengaja meminggirkan diri untuk melihat masyarakat secara kritis. Kaum *urakan* menjadi cerminan dari sudut pandang baru yang diharapkan menghasilkan pencerahan cara pandang.⁸ Gagasan tentang Perkemahan Kaum *Urakan* ini sebenarnya tidak dapat dilepaskan dari gagasan yang muncul di Amerika pada saat Rendra menimba ilmu di *American Academy of Dramatic Art* di New York tahun 1964. Pada tahun 1950-an hingga tahun 1960-an di Amerika, semangat eksperimental dan laboratoris model Jerzy Grotowski dan Antonin Artaud mulai populer di kalangan teatrawan Amerika. Jenis musik *bebop* dan *free jazz* yang menampilkan kekuatan ekspresi individual menunjukkan arah perkembangan cara berkesenian seniman Amerika. Sikap hidup *hippy* melanda kalangan anak muda. Perkembangan seni dan budaya di Amerika sesudah Perang Dunia II terkait dengan pemberontakan mereka terhadap nilai-nilai berkesenian dan kebudayaan khas bangsa Eropa.⁹

Apabila diamati dari perkembangan teater di Amerika akhir tahun 1960-an di atas, gejala kesenian tersebut memberi inspirasi Rendra saat kembali ke Indonesia. Penciptaan nomor-nomor Mini Kata, berdirinya Bengkel Teater, metode pelatihan alam, dan gagasan *urakan* menjadi fenomena yang tidak dapat dilepaskan dari relasi intertekstualnya dengan perkembangan teater yang terjadi di Amerika.

Pertunjukan Mini Kata merupakan pembaruan bentuk pertunjukan teater di Indonesia. Hal ini dianggap memang bukan pemikiran orisinal Rendra, karena di Amerika, ketika Rendra menimba ilmu teater di sana, di

Soho, Greenwich Village, New York, bentuk yang seperti dibawakan Rendra pada tahun 1968 itu sebenarnya sudah mulai pudar. Akan tetapi, kehadiran Rendra dengan karya-karya baru menjadikan tindak pembacaannya bermakna. Misalnya, kehendak Rendra menghilangkan kemutlakan cerita dalam naskah drama menjadi pintu gerbang pembaruan pertunjukan teater Indonesia. Kesadaran mengenai kehendak membangun teater baru di Indonesia yang berangkat dari bentuk tradisi hadir. Itulah cara yang dipertimbangkan oleh Rendra. Ia menghadirkan gaya pertunjukan khas Indonesia, meskipun menoleh ke Barat. Barat menjadi inspirasi, tetapi hasilnya bukan gaya dan cara berkesenian Barat.

Naskah *Orang-Orang di Tikungan Jalan* (1954), misalnya, meskipun ditulis dengan gaya realisme, tetapi pengolahan elemen penulisan dan pertunjukannya tidak mengikuti gaya teater realisme.¹⁰ Misalnya, alur cerita berlangsung tanpa kejelasan sebab-akibat, tetapi berlangsung berdasarkan fragmen, serta cerita mengalir begitu saja. Pada awal cerita, semua tokoh muncul satu demi satu tanpa motivasi yang jelas. Sejak awal, dialog tidak segera menyampaikan persoalan tertentu. Gaya bercerita semacam ini mirip karya Bertold Brecht dengan gaya epiknya, juga mirip karya Samuel Beckett dengan gaya absurdnya, serta gaya bercerita teater rakyat seperti Wayang Kulit, Wayang *Thengul*, Wayang *Potehi*. Dengan demikian, naskah *Orang-Orang di Tikungan Jalan* (1954)—dengan gaya penulisan absurd dan gaya tutur kerakyatan—yang hadir di tengah kecenderungan konvensi teater realisme saat itu menunjukkan pemberontakan Rendra terhadap realisme. Melalui naskah drama tersebut, Rendra menunjukkan bentuk teater realisme yang Indonesia.

Pertunjukan Mini Kata tercipta dari kesadaran terhadap keadaan alam Indonesia, seperti Pantai Parangtritis, mata air Sendang Kasihan, dan Pasar Hewan Kuncen yang menjadi tempat untuk melatih kelenturan dan ketrampilan tubuh serta batin anggota Bengkel Teater. Pelatihan menghasilkan pertunjukan teater yang dianggap berkarakter Indonesia. Rendra telah melahirkan suatu jenis pertunjukan yang bukan drama realistis model Barat yang tragis dan menegangkan, bukan pula semacam Ketoprak atau Wayang Orang yang diam dan *mandheg*. Mini kata membuka

jalan bagi pertunjukan teater Indonesia menuju bentuk baru, yaitu menjadi teater modern, seni modernis.

Pertunjukan Mini Kata merupakan teater modern yang menyebarkan pengaruhnya dan menjadi semacam bentuk teater baru di paruh kedua abad ke-20. Bakdi Soemanto, seorang guru besar, esais, dan anggota Bengkel Teater, menjelaskan bagaimana dampak Mini Kata menghadirkan semacam "gerakan teater" di kalangan anak-anak muda saat itu. Sebagai pengajar tidak tetap di Universitas Sanata Dharma, yang pada waktu itu IKIP, Bakdi Soemanto diminta oleh guru-guru Bahasa Indonesia untuk menjelaskan apa yang dimaksud dengan bentuk Mini Kata.¹¹ Sebagai suatu bentuk pertunjukan baru, teater Mini Kata membutuhkan cara pembelajaran yang berbeda dengan pembelajaran naskah drama berbahasa Indonesia di sekolah-sekolah. Saat itu hampir seluruh pelajar Sekolah Menengah mengadakan pertunjukan teater improvisasi model Mini Kata.

Mini Kata menghadirkan kesadaran adanya fungsi pertunjukan teater sebagai penggerak nilai budaya baru dalam masyarakat. Bentuk Mini Kata serta model pelatihan alam menjadi "budaya tanding" terhadap bentuk pertunjukan tradisi dan pertunjukan teater realisme. Nilai tradisi dalam bentuk seni yang *mandheg* dan tidak kontekstual dengan kondisi zaman sudah saatnya dipertimbangkan kembali. Demikian juga nilai tradisi Jawa yang beku dihadapkan dengan sikap *urakan* yang mandiri. Seperti yang diutarakan oleh Goenawan Mohamad bahwa Rendra tidak hanya penyair saksi peristiwa yang terjadi dalam masyarakat, tetapi ia menghadirkan sekaligus menjadikan peristiwa tersebut menjadi suatu bentuk kesenian.¹² Umar Kayam menyebut Rendra sebagai seniman, sutradara sekaligus aktor yang berwibawa. Dengan kemampuan imajinasi dan intelektualnya, Rendra dianggap sebagai sosok seniman yang mendapat kepercayaan besar di lingkungannya.

Karya-karya Rendra memiliki kecenderungan menggugat masyarakat yang tidak peduli dengan situasi dan kondisi politik saat itu, di antaranya adalah ia menggugat seniman yang tidak memiliki kepekaan mengubah lingkungan menjadi lebih baik yang menyebabkan penonton kurang mengapresiasi seni. Bakdi Soemanto mencermati bahwa pernyataan Rendra

tersebut disebabkan perenungan Rendra dengan konsep artistik teaternya yang mengarah pada keinginan untuk terlibat dengan penontonnya. Azwar A. N., anggota Bengkel Teater dan sutradara Teater Alam, menyebut Rendra sebagai seniman penyair yang pandai merangkai kata dan kalimat, sehingga penonton "terhanyut". Moortri Poernomo, anggota Bengkel Teater, mengatakan bahwa Rendra memberi contoh pada anggota Bengkel Teater untuk bersikap kreatif dan konsisten pada tujuan berkesenian. Arifin C Noer mengungkapkan bahwa Rendra adalah sutradara sejati yang mampu mendorong aktornya untuk terus melakukan pencarian kreatif dalam akting.¹³ Kepercayaan diri aktor dan keyakinannya akan tumbuh jika diberi motivasi oleh Rendra. Putu Wijaya menganggap jika ada hal-hal yang baru, tangkas, tajam, atraktif, dan nakal sekaligus kurang ajar, maka hal itu adalah "Rendra". Sosok Rendra bagaikan idiom baru; ia adalah akal, kiat, resep, saksi, serta senjata untuk menghadirkan kebaruan. Rendra adalah pembaruan.¹⁴ Pernyataan-pernyataan tersebut menempatkan Rendra sebagai sutradara teater yang mencipta karya untuk kepentingan penontonnya lebih dari sekedar kepentingan artistiknya semata.

Seperti disampaikan Arief Budiman bahwa karya Rendra, terutama Mini Kata, adalah cerminan diri kita. *Bip-Bop*, salah satu nomor Mini Kata, bukanlah sebuah amanat yang menerangkan, tetapi ia mengundang kita untuk mencarinya dan menemuinya dalam diri kita sendiri setelah kita ikut berproses bersama dalam suatu permainan.¹⁵ Fuad Hassan, seorang guru besar dan psikolog, menganggap Rendra berhasil menunjukkan eksistensi dan persoalan manusia, yaitu konflik yang terjadi antara individuasi versus masifikasi, atau humanisasi versus dehumanisasi.¹⁶ Banyaknya komentar seniman, budayawan, dan intelektual Indonesia menunjukkan penghargaan terhadap pemikiran dan karya-karya Rendra. Komentar-komentar tersebut membuktikan bahwa kehadiran Rendra ditanggapi oleh masyarakat dari berbagai latar belakang status sosial dan budaya. Banyaknya penerimaan dan penolakan terhadap pemikiran dan karya-karyanya, di antaranya Mini Kata, menjadikan Rendra dan Mini Kata suatu fenomena yang layak untuk dimaknai kembali.

Rendra memilih istilah 'Bengkel Teater' untuk menyebut nama kelompoknya. Kata 'bengkel' berarti tempat memperbaiki mobil; sebuah pabrik kecil; tempat para tukang bekerja; tempat bermain sandiwara.¹⁷ Melalui istilah tersebut, Rendra mewujudkan gagasannya untuk memperbaiki ketrampilan aktor. Rendra mengajak pemain-pemain yang sudah pernah bermain dalam pertunjukan teater untuk berlatih bersama di Bengkel Teater. Hal tersebut diasumsikan mempermudah proses pelatihan. Sekaligus pelatihan tersebut menjadi cara dan tempat mengkritisi kondisi masyarakat dan lingkungannya. Bengkel Teater merupakan kelompok teater yang memiliki karakter Yogyakarta. Yogyakarta adalah kota budaya dengan latar belakang keragaman suku bangsa. Di Yogyakarta, orang-orang yang tidak berasal dari Yogyakarta mendapat kesempatan yang sama dengan warga asli Yogyakarta untuk mengembangkan kemampuan diri dan mengungkapkannya melalui beragam bentuk ekspresi, termasuk kesenian. Bentuk dan pertunjukan kesenian di Yogyakarta menggambarkan keragaman latar belakang sosial dan budaya masyarakat Yogyakarta. Mereka mengalami penggodogan bersama menjadi sesuatu yang "beraroma" Yogyakarta.¹⁸ Beberapa anggota Bengkel Teater membuktikan hal itu. Azwar A. N. dari daerah Minang, Moortri Purnomo, Bakdi Soemanto, dan Sardono W. Kusumo dari Solo, Chaerul Umam dan Amak Baljun dari Pekalongan, dan Putu Wijaya dari Bali, dan Rendra berasal dari Solo.

Kegiatan Bengkel Teater adalah *workshop* gerak improvisasi dan diskusi ilmiah antaranggota.¹⁹ Bengkel Teater dibentuk bukan untuk mementaskan lakon, tetapi "membongkar" tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Jika kemudian Bengkel Teater menghadirkan serangkaian pertunjukan teater yang mengundang perhatian dari masyarakat, hal tersebut merupakan hasil dari sosialisasi kegiatan *workshop* kepada masyarakat.

Saat pendirian kelompok Bengkel Teater, Azwar A. N., Moortri Poernomo, dan Bakdi Soemanto—sebagai anggota pertama—berusaha meyakinkan Rendra untuk membuat semacam pelatihan akting.²⁰ Pelatihan tersebut tidak berawal dari naskah seperti biasanya, tetapi justru dari

pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Hal tersebut menunjukkan bahwa produksi Bengkel Teater sebenarnya tidak muncul dari keinginan Rendra semata, tetapi juga dari anggota Bengkel Teater. Pelatihan Mini Kata kemudian menghasilkan suatu teknik akting yang dikenal dengan nama 'gerak indah'. Pelatihan-pelatihan yang dilakukan setiap hari, mulai pukul 16.00 hingga malam, antara lain, menggunakan teknik gerak indah sebagai cara mengolah tubuh. Gerak itu bukan gerak tari, tetapi tidak berstruktur. Intinya berangkat dari spontanitas dan improvisasi dalam rangka menanggapi rangsangan dari luar. Gerak indah dalam Mini Kata mempergunakan juga kata-kata secara minim. Kata-kata digunakan Rendra untuk mengekspresikan imaji. Bentuk gerak dan kata semacam ini lebih dipahami secara intuisi daripada secara logika, sehingga komunikasi dengan penontonnya menjadi lebih bebas dan spontan.

Rendra meningkatkan perhatiannya bagaimana berkomunikasi dengan penonton melalui pertunjukan teater. Komunikasi menjadi hal penting dalam suatu pertunjukan teater karena melalui unsur komunikasi gagasan dapat lebih mudah diterima oleh penonton. Penciptaan gerak indah dalam pelatihan tubuh aktor dilakukan oleh Rendra dan anggota Bengkel Teater untuk memantapkan komunikasi dengan penonton.²¹ Sebelum ke Amerika, Rendra mengatakan bahwa di atas panggung, yang penting pesannya sampai kepada penonton. Pendekatan terhadap tubuh aktor dalam gerak Mini Kata menunjukkan kehendak Rendra untuk memotret dinamika masyarakat. Gerak tubuh aktor yang menjadi karya seni digunakan untuk menghadirkan kembali pengalaman hidup mereka bermasyarakat. Kesenian dan masyarakat tidak hanya saling berhubungan dan saling mempengaruhi, tetapi berbicara juga tentang suatu hubungan yang saling tergantung. Artinya bahwa masing-masing menjadi objek sekaligus juga menjadi subyek.²²

Seni dapat mempengaruhi dan dapat dipengaruhi oleh masyarakat, dan masyarakat yang selalu berubah juga dapat mempengaruhi kehadiran seni. Seni melahirkan perubahan di dalam masyarakat, sekaligus seni juga berubah bersama di dalamnya. Seni dan masyarakat memiliki saling

ketergantungan dan kondisi semacam ini menggambarkan keberadaan seni di tengah masyarakatnya.²³ Saling ketergantungan antara seni dengan masyarakatnya sebagai dasar untuk melihat peranan Rendra di tengah masyarakat. Hal ini diwujudkan dengan mengungkapkan jejak-jejak kreativitas Rendra. Menganalisis masyarakat juga berarti berbicara tentang kekinian dan dampak mutualitas masyarakat dengan Rendra. Hal tersebut tidak berkaitan dengan pengaruh kehadiran Rendra terhadap perkembangan masyarakat, atau sebaliknya, tetapi perubahan yang terjadi antara Rendra, Bengkel Teater, dan kondisi masyarakat secara simultan dan timbal balik.

Hal tersebut terjadi pada saat perubahan kreativitas Rendra dan Bengkel Teater, yaitu dari teater nonverbal (Mini Kata) menjadi teater verbal, seperti *Oidipus Sang Raja*. Pada saat Rendra mengamati bahwa Mini Kata telah ditiru oleh seniman-seniman lain dan menyebabkannya kehilangan daya dobraknya sebagai teater baru, ia kemudian mengolah kembali teater verbal sebagai penyampai pesan-pesan sosialnya. Pada saat pertunjukan teater nonverbal kehilangan daya improvisasinya dan ketika penonton tidak berhasil menemukan pesan yang hadir melalui spontanitas tubuh aktor—karena improvisasi pada akhirnya menghasilkan pengulangan dan bukan pembaruan—, Rendra mengolah kembali teater verbal. Akan tetapi, Rendra menghadirkan teater verbal dengan tetap menggunakan metode pelatihan akting Mini Kata. Kata-kata dalam dialog menjadi lebih "kenyal" karena diolah bersama dengan tubuh, rasa, dan pikiran aktor, sehingga pertunjukan menjadi langsung, tajam, dan kritis menyampaikan pesan.

Pemberontakan dan pembaruan yang dilakukan Rendra berawal dari dunia kesenian, keilmuan, politik, hingga kebudayaan. Bentuk teater realisme dikritiknya dengan kemudian menghadirkan bentuk teater nonverbal. Tradisi Jawa dipertimbangkannya dengan menghadirkan sikap hidup *urakan*. Kesenian yang semula berfungsi dalam wilayah estetis dikembangkan ke dalam tataran keilmuan. Hal tersebut senada dengan pendapat Malvin Rader bahwa seni dapat melayani kebutuhan pengungkapan kehidupan batin kita, seperti suasana hati, perasaan dan

hasrat manusia. Secara lebih khusus, Rader menekankan bahwa seni adalah ungkapan atau perwujudan dari nilai-nilai. Bahkan dalam seni, fakta-fakta konkrit sosial dapat membangun nilai-nilai dan berfungsi menilai ulang nilai-nilai yang ada. Dengan demikian, seni melibatkan elemen masyarakat, baik yang spesifik maupun umum, intuisi maupun intelektual; imajinasi kreatif dan pengetahuan kognitif.²⁴ Kreativitas estetik Rendra tidak pernah berhenti karena inspirasinya muncul dari tengah kehidupan alam dan manusia. Banyak pemikiran dan pendapat yang pro dan kontra terhadap karya-karyanya, tetapi Rendra terus melangkah meninggalkan jejak-jejak estetik di dunia kesenian dan kebudayaan yang pantas dimaknai demi kehadirannya di dalam teater modern Indonesia di Yogyakarta.

Makna kehadiran Rendra dan Mini Kata di Yogyakarta merupakan peristiwa teater yang memberi inspirasi bagi kehadiran teater modern. Rendra merupakan seniman transisi, karena ia berkarya di masa sesudah revolusi kemerdekaan Indonesia dan masa sebelum dan sesudah terjadinya peristiwa G30S PKI. Perubahan zaman mempengaruhi proses kreatif Rendra dan menjadi inspirasi estetik bagi kehadiran karya-karya artistik serta pemikiran kebudayaannya. Kreativitas artistik dan pemikiran Rendra menjadi suatu fenomena kesenian yang menimbulkan sejumlah pertanyaan. Pertama, Rendra adalah pelopor teater modern Indonesia, lalu hal-hal apa sajakah yang menunjukkan kepeloporannya. Kedua, Rendra adalah pemberontak nilai kehidupan yang mapan dalam masyarakat. Nilai-nilai apa sajakah yang diberontaki Rendra. Ketiga, Rendra adalah pembaru konvensi teater Indonesia. Bagaimana bentuk konvensi baru yang diciptakan Rendra. Keempat, Mini Kata banyak mendapat tanggapan penonton. Mengapa dan bagaimana Mini Kata ditanggapi penonton. Kelima, Mini Kata adalah bentuk teater baru. Bagaimana kebaruannya dan bagaimana proses penciptaannya. Keenam, kehadiran Rendra dan Mini Kata merupakan suatu jejaring konteks. Bagaimana konteks pertunjukan membangun jejaring hingga membentuk sebuah teks pertunjukan.

Secara teoretis, penulisan buku ini bertujuan untuk menjelaskan permasalahan yang dirumuskan di atas, sebagai berikut. Secara umum,

buku ini bertujuan untuk menganalisis secara tekstual makna kehadiran Rendra dan Mini Kata di dalam teater modern Indonesia di Yogyakarta. Buku ini bertujuan memaknai jejaring konteks yang menjadi inspirasi Rendra mencipta Mini Kata. Secara khusus, buku ini menjadi suatu model analisis yang membangun konteks antara kreativitas estetis dan pemikiran Rendra yang bersumber pada perubahan dan perkembangan zaman. Buku ini juga diharapkan menjadi inspirasi estetis bagi seniman yang mempelajari jejaring konteks dalam teks Rendra dan Mini Kata.

Secara praktis, buku ini bertujuan, pertama, Rendra merupakan seniman yang kreatif menghadirkan karya-karyanya sejak ia masih berusia empat belas tahun hingga saat ini di usia tujuh puluh dua tahun. Bagaimana Rendra mempertahankan "daya hidup" kesenian dalam dirinya. Kedua, selama ini seni teater dipandang sebagai suatu wilayah kreativitas seniman dan seni pertunjukan. Seni teater dipandang belum memiliki kontribusi yang signifikan dalam perkembangan keilmuan. Bagaimana menganalisis Rendra dan Mini Kata sebagai sumber informasi keilmuan di bidang ilmu teater, khususnya teater modern Indonesia di Yogyakarta.

Dalam rangka memaknai kehadiran Rendra dan Mini Kata, beberapa teori akan digunakan dalam penulisan buku ini. Kegunaan teori tersebut adalah untuk melacak, mengungkap, dan memaknai jejak-jejak tanda yang selama ini tersembunyi di sekitar Rendra dan Mini Kata. Adapun kerangka teori yang digunakan berawal dari 'semiotika pertunjukan' atau 'teori pertunjukan teatrikal' Marco de Marinis dengan menggunakan kerja 'analisis tekstual pertunjukan'.

1.1 Analisis Tekstual Pertunjukan

Kerja analisis tekstual pertunjukan de Marinis mengungkapkan titik kontak pertemuan antardisiplin dalam kajian teater. Analisis terjadi dengan semua kemungkinan sumbangan teoretis yang ditempatkan dalam paradigma teoretis yang telah mapan, seperti sejarah teater, estetika teatrikal, dan kritik teater. Analisis tekstual pertunjukan meninggalkan pencarian definisi teater semenjak kerja analisis tidak pernah terkait dengan pencarian definisi tentang teater. Analisis tekstual pertunjukan

menghadirkan “konstruksi” objek teatrikal baru, yaitu teks pertunjukan yang merupakan hasil dari pemahaman pertunjukan teatrikal sebagai suatu objek material paradigma semiotik teater. Analisis juga berfungsi sebagai suatu prinsip penjelasan, seperti suatu model analisis deskriptif, yang terkait dengan fenomena teatrikal yang konkret.²⁵

Dengan analisis tekstual pertunjukan, Marinis tidak bermaksud mengusulkan suatu model pertunjukan yang dipahami sebagai suatu model bagi semua pertunjukan, tetapi suatu objek teoretis yang menggambarkan dan memberikan sebanyak mungkin struktur pada suatu aspek pertunjukan teatrikal, yaitu unsur tekstualnya dan mengacu pada peristiwa yang sedang terjadi. Tujuan analisis adalah menganalisis elemen-elemen pertunjukan dan mekanisme tekstual yang membimbing produksi makna sebagai strategi komunikasi dalam konteks pertunjukan.

Definisi lama teater terpusat pada aspek nonsastra yang terkait dengan rekonstruksi kondisi pertunjukan secara kesejarahan, termasuk rekonstruksi arsitektur gedung pertunjukan, panggung pertunjukan, gaya akting, dan properti panggung. Demikian juga definisi teater diletakkan pada pengkajian panggung dan bentuk dramatik sastra yang dianggap sebagai wilayah imajinasi. Tugas sejarawan teater adalah merekonstruksi masa lalu dari rekaman dokumentasi fisik sedangkan kritik sastra adalah menafsir dan membaca kembali misteri yang tersembunyi dari bentuk-bentuk dramatik. Kajian teater di atas terkait dengan apa yang disebut dengan *theaterwissenschaft* di Jerman.²⁶

Definisi baru teater membuka asumsi gagasan bahwa terdapat perbedaan mendasar antara teks sastra dan teks jenis lain. Teks sastra menganggap bahwa semua dunia adalah sastra seperti yang dipercaya oleh analisis semiotik dan dekonstruksi. Teks yang lain di antaranya intertekstualitas sejarah dan puitika budaya; teori interaksi timbal balik antara sastra, ujaran, dan budaya populer oleh Michail Bakhtin; kritik metasejarah oleh Hayden White; narasi hermenetik oleh Paul Ricoeur; teori diskursus oleh Michel Foucault. Sumbangan teoretis tersebut menguntungkan analisis tekstual pertunjukan karena memberi kontribusi bagi usaha membuka batasan normatif yang telah usang tentang definisi

teater dengan kriteria yang baru. Dengan definisi baru, teater memberi wilayah penelusuran yang luas dan memberi dasar bagi proses pembentukan teori.

De Marinis menyatakan bahwa analisis tekstual pertunjukan digunakan tidak pada semua elemen pertunjukan teater, tetapi pada bahasa dan teknik ekspresi, proses kreatif seniman, dan dinamika komunikasi antara teater dan penontonnya. Di dalam kerja analisis tersebut ditampilkan fenomena akting dan kemurnian ekspresi estetis budaya tertentu dengan pelatihannya. Seluruh perhatian analisis tekstual pertunjukan terpusat pada persoalan analisis dan resepsi pertunjukan. Hal tersebut menyebabkan penggunaan analisis tekstual pertunjukan dalam memaknai suatu fenomena kesenian, Rendra dan Mini Kata, misalnya, terkait dengan beberapa teori lain, seperti teori teks, interteks, *mise en scène*, resepsi, dan teater lingkungan.

Pertunjukan teater, Mini Kata misalnya, dipahami sebagai fenomena kesenian yang dihasilkan dari jejaring berbagai elemen ekspresi. Elemen-elemen tersebut diorganisasi untuk menghasilkan sebuah "rekonstruksi" tekstual yang kemudian menghasilkan suatu produksi komunikasi dan penandaan dari penonton.²⁷ Beragam elemen ekspresi tersebut merupakan konteks yang diperhitungkan relasinya melalui perbedaan antara cara penyampaianya dengan tanggapannya. Analisis tekstual pertunjukan de Marinis berfungsi melacak peristiwa-peristiwa teatrikal dengan interpretasi penonton berkat proses mereka menonton. Analisis tekstual pertunjukan de Marinis mengkaji teater dengan mendeskripsikan teater baru dan rekonstruksi teater masa lalu.

Pada saat proses rekonstruksi berlangsung, analisis tekstual pertunjukan menghadirkan kembali konteks pertunjukan "yang hilang", yang ditinggalkan penciptanya. Di sinilah analisis akan membentuk suatu model baru dan langsung berfungsi mengembangkan sistem notasinya, yaitu tahapan pelatihan gerak tubuh aktor, proses penyutradaraan, dan strategi komunikasi dengan penonton di dalam konteks pertunjukan. Lebih dari itu, analisis tekstual pertunjukan teater menumbuhkan tindak penanggapan penonton untuk memaknai peristiwa-peristiwa sosial yang

muncul sebagai dampak kehadiran sebuah karya seni. Sebaliknya, kehadiran sebuah karya seni yang mempengaruhi secara langsung atau tidak langsung tindak penanggapan penonton mencipta sebuah gerakan kebudayaan. Dengan demikian, sebuah pertunjukan teater dianalisis secara tekstual jika memiliki persyaratan minimal, yaitu memiliki keutuhan dan keterkaitan antarelemen pertunjukan yang melibatkan interpretasi penonton.

Tanggapan penonton dengan proses pembacaannya menggeser dan mengembangkan cara menganalisis pertunjukan teater. Pendekatan pragmatik semacam itu menempatkan pertunjukan teater tidak hanya sebagai hasil ekspresi seniman, tetapi juga sebagai hasil resepsi penonton. Marinis menyebutkan bahwa pusat tanggapan penonton terhadap teks pertunjukan berada di tiga wilayah, yaitu. Pertama, wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dengan sumbernya yang menekankan pada dinamika ucapan dan intensitas komunikasi senimannya. Kedua, wilayah keterkaitan antara satu teks dengan teks lain dengan memilih konteks pertunjukan dan menghadirkan kerja praktik teks dan interteks di dalam pertunjukan. Ketiga, wilayah keterkaitan antara teks pertunjukan dan penerimanya, termasuk pula cara pemaknaan dan interpretasinya.²⁸

Menganalisis ketiga wilayah pragmatik di atas dilakukan melalui dua cara, yaitu menganalisis kontekstual dan ko-tekstual.²⁹ Analisis kontekstual berhubungan dengan aspek eksternal teks pertunjukan, yaitu aspek konteks budaya dan konteks pertunjukan. Konteks budaya terkait dengan hubungan yang dapat diamati antara teks (atau salah satu elemennya) dengan teks lain. Teks lain adalah teks pertunjukan dan bukan teks pertunjukan, tetapi yang memiliki budaya sinkronis. Konteks pertunjukan berhubungan dengan semua hal yang terkait dengan situasi pertunjukan, ekspresi, dan resepsinya, termasuk tahapan-tahapan pertunjukannya. Misalnya, pelatihan akting dan semacamnya, serta semua aktivitas teater lainnya yang menghasilkan saat-saat pertunjukan. Analisis ko-tekstual berkaitan dengan aspek teks pertunjukan secara internal, yaitu materi dan properti pertunjukan serta teknik ekspresinya, keberagaman

kode dan perubahan durasi pertunjukan dengan tahapan strukturasinya, seperti kode dan struktur tekstual.

Analisis tekstual pertunjukan memfungsikan kembali bentuk pertunjukan masa lalu demi kepentingan bentuk pertunjukan masa kini. Penggunaan suatu artefak sesuai dengan kebutuhan penggunaannya. Artinya, kehadiran sebuah karya seni selalu ditentukan oleh posisi mereka yang memaknainya. Kehendak untuk memfungsikan kembali sebuah karya seni dikarenakan adanya nilai-nilai di dalam karya tersebut yang dianggap sesuai dengan perkembangan dan kebutuhan zaman, sehingga kondisi dan situasi ketika karya seni tersebut dicipta layak untuk dianalisis. Refungsi Mini Kata, misalnya, dilakukan dengan mengkonstruksi memori para anggota Bengkel Teater, seperti Bakdi Soemanto, Azwar A. N., dan Moortri Poernomo agar diketahui bentuk awal pertunjukan Mini Kata. Konstruksi dilakukan dengan wawancara. Selain wawancara, tulisan para pengamat teater serta beberapa seniman lain, seperti Goenawan Mohamad, Fuad Hassan, Arifin C Noer, dan Putu Wijaya dapat diinterpretasikan kembali agar dapat berfungsi ketika memaknai kehadiran Rendra dan Mini Kata. Demikian juga peristiwa sosial, politik, dan budaya tahun 1960-an dibaca kembali dalam rangka memahami latar belakang terciptanya nomor-nomor Mini Kata. Proses penciptaan Mini Kata oleh Rendra dan Bengkel Teater menjadi berfungsi bagi makna kehadiran teater modern di Indonesia masa kini.